

А. Н. Филинкова

СВЕРДЛОВСКАЯ КНИЖНАЯ ГРАФИКА 1920—1930-х гг.

Когда говорят о книжной графике нашего города, подразумевают, как правило, работы художников второй половины XX в., что вполне оправданно. Свердловское книжное издательство, реорганизованное в 1964 г. в Средне-Уральское, было одним из ведущих региональных издательств страны не только по тематическому разнообразию и тиражам выпускаемых книг, но и по уровню их оформления. Действительно, с издательством сотрудничали лучшие художники города, и для многих из них книжная графика стала основным видом творческой деятельности. Достаточно упомянуть имена: Е. Гилева, В. Волович, Г. Перебатов, Г. Мосин, Г. Кетов, С. Киприн, Г. Метелев, Ю. Филоненко, В. Реутов, А. и Н. Казанцевы, М. Кошелева, — чтобы понять, сколь значительное внимание уделялось внешнему виду полиграфической продукции, многократно отмечавшейся призами на всероссийских, всесоюзных и международных конкурсах искусства книги.

Однако у любого явления, в том числе художественного, есть предыстория. Есть она и у книжной графики Среднего Урала. Не будем уходить в далекое прошлое, когда на Урале бытовала рукописная старообрядческая книга, оставим пока без внимания и выполненные в начале XVIII в. иллюстрации М. Кутузова и И. Ушакова к рукописи В. И. де Генина («Описание Уральских и Сибирских заводов») и даже созданные без малого через двести лет иллюстрации С. Яковлева к рассказам Д. Н. Мамина-Сибиряка, тем более что ни те ни другие в свое время изданы не были. Обратимся к книжной графике Екатеринбурга-Свердловска 1920—1930-х гг., никогда специально не изучавшейся. В книге Б. В. Павловского «Художники Свердловска», единственной до настоящего времени монографии, посвященной истории изобразительного искусства нашего города, в связи с книжной графикой 1930-х гг. упоминаются только работы А. Кудрина, Е. Гилевой и Ю. Иванова [см.: Павловский, 1960, 44—46].

В апреле 1920 г. в Екатеринбурге было создано Уральское отделение Государственного издательства РСФСР (УралОГИЗ), печатавшее агитационные брошюры, плакаты, листовки [см.: Екатеринбург..., 2002, 529]. 4 сентября 1922 г. ЦК РКП(б) по предложению агитпроподотдела Уралбюро утвердило разработанный Б. Куном² план организации акционерного издательства «Уралкнига», до его формирования в 1927 г. выпускавшего книги и брошюры по политэкономии, фи-

¹ *Бела Кун* (1886—1938) — известный политический деятель, организатор Коммунистической партии Венгрии, журналист. С 1916 г. находился в России как военнопленный, с 1918 г. — комиссар интернациональной бригады 3-й Среднеуральской дивизии Красной армии, в 1922—1923 гг. был членом Уралбюро ЦК РКП(б) в Екатеринбурге, заведовал отделом агитации и пропаганды, сотрудничал в местной печати [см.: Екатеринбург..., 2002, 310].

лософии, истории партии на Урале, текущей политике, а также художественную литературу [см.: Коровин, 1998, 3]. Поскольку новая власть уделяла значительное внимание наглядной пропаганде своих идей, а население во многом было неграмотным, большинство изданий «Уралкниги», помимо обложек и переплетов, иллюстрировалось как фотографиями, так и графическими рисунками агитационно-массовой направленности. Примечательно, что преобладала оригинальная графика местных художников, а не перепечатка произведений столичных мастеров. Штатными сотрудниками «Уралкниги» в это время были А. Кудрин и А. Парамонов [см.: Там же, 6], одновременно оформлявшие газеты «Уральский рабочий», «Уральскую крестьянскую газету» и журнал «Товарищ Терентий» (ил. 1, 2), также издававшийся акционерным обществом и редактировавшийся П. П. Бажовым. Привлекало издательство и художников из других городов, в их числе челябинского гравера Д. Фехнера.

Александр Никитич Парамонов (1874—1949) после окончания Центрального училища технического рисования барона А. Л. Штиглица в Петербурге с 1905 г. жил и работал в Екатеринбурге, преподавал в художественно-промышленной школе, директором которой был в 1917—1918 гг. После освобождения из тюрьмы, куда Парамонова заключили во время оккупации города колчаковцами, возглавил Высшие государственные художественные мастерские², а в 1925 г. стал первым председателем Уральского филиала Ассоциации художников революционной России. До отъезда в Москву в 1928 г. Парамонов много работал в местной печати, создал ряд плакатов, изданных в Свердловске [см.: Сазонов, 1966, 35—41; Искусство, рожденное революцией, 1989, 57—58].

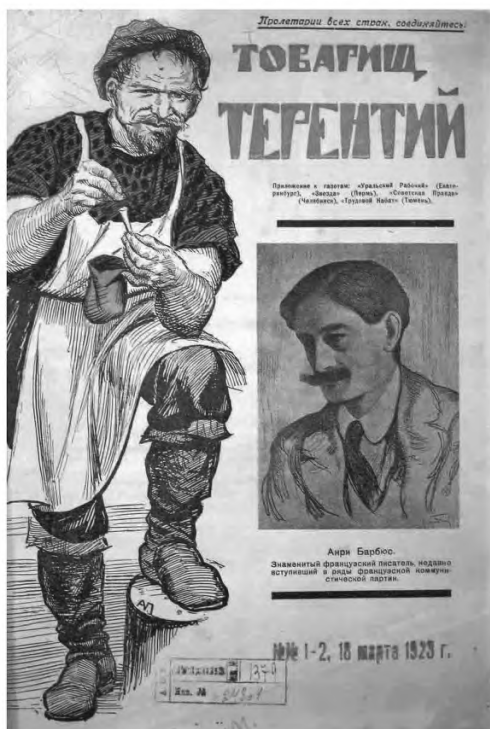
Как отмечает в своих воспоминаниях свердловский живописец Николай Сазонов, «Парамонов делал массу рисунков для издательства “Уралкнига”...» [Сазонов, 1966, 39]. Интересно и то, что художником был выполнен издательский знак «Уралкниги»: на фоне дымящего трубами завода изображен в полный рост шагающий, подобно Гераклу, совершающему очередной подвиг, могучий юноша в стилизованной одежде рабочего, на плечах он несет огромные тома К. Маркса, Ф. Энгельса и В. Ленина, под мышкой правой руки держит два фолианта и молот. Динамичная и броская, композиция, выполненная в два цвета — черный и красный, как на фундаменте, располагается на слове УРАЛКНИГА (ил. 3). Стремительность гигантского шага и предполагаемая тяжесть ноши только подчеркивают нестигаемую мощь богатыря нового времени, символизирующего стремящийся к знаниям пролетариат. Созданное в конкретных исторических условиях и политических обстоятельствах изображение, имеющее вполне определенный идеологический смысл, привлекает внимание и с художественной точки зрения как интересный образец графического искусства, непосредственным образом связанный с жанром плаката.

² В 1918 г. Екатеринбургская художественно-промышленная школа (основана в 1902) была реорганизована в Екатеринбургские высшие свободные государственные художественные мастерские (1918—1922). Впоследствии название и статус учебного заведения неоднократно менялись. Ныне — Екатеринбургское художественное училище им. И. Д. Шадра [см.: Ярков, 2002, 8—12].



1

А. А. Кудрин
Обложка журнала
«Товарищ Терентий». 1924 г.



2

А. Н. Парамонов
Обложка журнала
«Товарищ Терентий». 1923 г.

В официальной художественной культуре 1920-х гг., подчиненной агитационно-массовым целям (это и план монументальной пропаганды, в связи с которым на Урале, в частности в Екатеринбурге, было установлено много памятников революционного содержания, и праздничное украшение улиц и площадей полотнами и декорационными сооружениями³, и ездившие по всей стране агитпоезда и агитпароходы, и т. д.), не было четких границ между разными видами искусств. Работая на общую идею утверждения идеалов нового общества, художник, как правило, не ограничивал реализацию своего творческого потенциала каким-то одним видом искусства (хотя для многих мастеров, далеких от каких-либо идеологических установок, участие в культурных акциях общественно-политической направленности зачастую было вынужденным). Исследователь архитектуры советского авангарда С. О. Хан-Магомедов пишет об этом периоде: «Агитационно-массовое и производственное искусство и архитектуру 20-х годов можно в известном смысле рассматривать как общую сферу формирования новой художественной культуры, где тогда не было четких границ ни в процессах формообразования, ни в области творчества художников. Художественные идеи и сами мастера легко переходили из одного вида искусства в другое. Причем часто то, что по тем или иным причинам не могло найти быстрого использования в одном виде искусства, развивалось в другом. Творческие поиски во всей сфере художественной культуры дополняли друг друга, ускоряя общий процесс формообразования» [Хан-Магомедов, 1982, 25—26].

Талант выпускника Екатеринбургской художественно-промышленной школы, одного из ярких представителей изобразительного искусства нашего города Александра Антоновича Кудрина (1893—1959) в равной степени проявился как в жанре плаката, газетной и журнальной графике, так и в графике книжной. Работая в этих видах искусства на протяжении всей творческой деятельности, мастер умел раскрыть и передать в своих произведениях характерные приметы времени, увидеть типическое в конкретных героях и обстоятельствах.

В 1924 г. «Уралкнига» выпустила несколько произведений, рассказывающих о революционных событиях на Урале: книги П. Дорохова «Житье бытие», «Колчаковщина», «Новая жизнь» (ил. 4), сборник рассказов С. Подъячева «Мы по-хорошему» в оформлении Кудрина. Наглядная повествовательность художественного языка, стилистически близкого лубку и примитиву, отражает не только колорит эпохи, но и самобытность творческой манеры мастера. Обложки этих книг напоминают уменьшенные до книжного формата агитационные плакаты послереволюционных лет. Все иллюстрации, в соответствии с тематикой изданий, — исключительно просоветской направленности, построены на контрасте линии и пятна (рисунки черно-белые); детально переданная среда со всеми предметами обста-

³ В первые годы советской власти в Екатеринбурге в праздничном украшении улиц и площадей принимали участие многие художники города, в их числе известный пейзажист Л. В. Туржанский; в реализации плана монументальной пропаганды активно участвовал скульптор С. Д. Эрзя [см.: Сазонов, 1966, 54—60].

новки и окружающего пространства не придает им станковый характер. Разворачивающиеся вдоль страничной плоскости изображения являют единое целое с текстом как в композиционном, так и в смысловом плане (ил. 5).

Интересна обложка Кудрина к книге Дорохова «Новая жизнь». Она стилистически плакатна, решена в два цвета (кирпично-красный и черный), изображенная на ней женская фигура трактована условно и обобщенно. Перед нами уменьшенный агитационный плакат, каких немало создал художник. Декоративная узорочность и лубочность вызывают ассоциации с графикой «Мира искусства», не чуждой в эти годы стремлению к плакатности (Б. Кустодиев, С. Чехонин).

В следующих работах Кудрин оказывается ближе к мастерам московского конструктивизма, который, наряду со школой Фаворского и исканиями петроградских/ленинградских художников, во многом определял стилистику отечественной книжной графики 1920-х — начала 1930-х гг. Кудрин, очевидно, был знаком с работами представителей книжного конструктивизма Эль Лисицкого, А. Родченко, В. Степановой, С. Телингатера, Г. Клуциса и постепенно воспринимал выработанные ими приемы: шрифтовое решение обложки при строго удобочитаемой форме шрифта (как правило, рубленого, без засечек), принцип монтажа, использование одного-двух, максимум трех цветов (обычно — черный, красный, желтый), жесткая графическая конструкция плоскости, геометризация форм и композиции в целом, обнажение материала, выдвижение на первый план функциональных элементов и придание им смыслового значения. «...Намеренно сближая книгу с плакатом, афишей, конструктивисты хотели разрушить традиционную книжную форму ... поэтому обложка конструктивистской книги так напоминает плакат, а приемы верстки — газету» [Молок, 1971, 46—47].

Черты конструктивизма (конечно, в его провинциальном варианте) проявляются в обложке Кудрина к очерку П. Мурашева «Надеждинск: 1905 год в Надеждинском заводе» (Уралкнига, 1926) (ил. 6). Здесь к плакатной стилистике добавляется конструктивное решение композиции, все элементы изображения выстраиваются по принципу монтажа (пока не фотографического) и легко читаются: название, по дуге пересекающее плоскость обложки, обретает значение самостоятельного композиционного элемента, шрифт приближается к плакатному, в изображении использовано два цвета — красный и черный.

Рассмотренные выше работы позволяют говорить о том, что в 1920-е гг. на Среднем Урале в связи с организацией издательства «Уралкнига» складываются основы профессиональной книжной графики, тесно связанной в тот период с агитационно-массовым искусством. Стадиально отставая в своем развитии от столичных школ, она тем не менее представляла интересные и самобытные образцы книжного искусства.

В 1927 г. Акционерное общество «Уралкнига», передав полиграфическую базу УралОГИЗу, прекратило свое существование. К началу 1930-х гг. УралОГИЗ (в 1935 г. переименован в Свердловгиз) превратилось в крупное универсальное издательство. С ним связан новый этап развития книжного искусства на Среднем Урале. Издательство выпускает литературу разнообразного содержания, включая



А. А. Кудрин. Иллюстрация к книге П. Дорохова «Колчаковщина». 1924 г.

художественную и детскую, преимущественно краеведческой направленности. В серии «Литературное наследие Урала» выходят сборники избранных произведений дореволюционных писателей А. С. Погорелова, А. А. Кирпищиковой, П. И. Заякина-Уральского, И. Ф. Колотовкина и др; издается «Уральская библиотека занимательного краеведения», посвященная исследованию природных богатств нашего региона. Печатаются собрания сочинений Д. Н. Мамина-Сибиряка, Ф. М. Решетникова, произведения К. Д. Носилова, А. П. Бондина, П. П. Бажова [см.: Анфиногенов, Рождественская, 1946, 313—322; Екатеринбург..., 2002, 324—328], книги о революционных событиях на Урале. К оформлению и иллюстрированию литературы привлекаются все новые художники, как местные, так и приглашенные из других городов.

В начале 1930-х гг. в свердловской книжной графике продолжают развиваться конструктивистские тенденции. Преувеличением было бы проводить прямые параллели, но уральские мастера (как, впрочем, и столичные), увлеченные пафосом нового жизнестроительства во всех его проявлениях, не могли не испытывать влияния глобальных художественных процессов, характерным проявлением которых стала, в частности, свердловская архитектура 1920—1930-х гг. В это время в городе строятся здания по проектам ведущих зодчих-конструктивистов М. Гинзбурга и Я. Корнфельда, местных архитекторов С. Домбровского, В. Соколова, П. Оранского, М. Рейшера и др.

У нас
на глазах
городище родится
из воли
Урала,
труда
и энергии, —

писал Маяковский, чья поэзия была созвучна исканиям изобразительного авангарда и архитектуры, о приходящем на смену классицистическим особнякам и усадьбам XIX в. и деревянным домишкам новом, конструктивистском облике нашего города. Нечто подобное как отражение общих тенденций развития отечественного искусства и реальной жизни мы наблюдаем и в свердловской книжной графике того периода.

В 1930 г. в оформлении Кудрина выходит книга Н. Лещинского «Мотовилиха в 1905 году» (1930). Выполненная в два цвета — черный и красный, построенная по принципу шрифтового решения и четкой графической основы, композиция обложки вполне отвечает принципам конструктивизма (ил. 7). Стилистически близка к ней обложка книги Н. Краснова «Алапаиха: 1905 год в Алапаевском заводе» (1930). Характерными примерами конструктивистского решения стали обложки книг «Пять ступеней коллективизации» П. Бажова (1930), «Златоуст в 1905 году» А. Берс (1930), «Плавка большевистской победы» В. Виноградовой (1931), «Счет оплачен» К. Тюляпина (1931), «Героические дни Магнитогорска» М. Рудина (1931), литературно-художественных сборников «Рождение чугуна» (1932) и «Оборона» (1933).

Эти обложки отличает жесткая графическая конструкция плоскости, динамический характер композиции с асимметричным расположением названий и имен авторов, принцип монтажа, когда фрагменты разных изображений в свободном порядке накладываются друг на друга и перекрываются текстом. В обложках сборника «Оборона» (ил. 8), книг «Пять ступеней коллективизации», «Плавка большевистской победы» использован фотомонтаж, разработанный А. Родченко еще 1920-е гг. и к началу 1930-х активно применявшийся не только в иллюстрациях, но и во внешнем оформлении конструктивистских книг. «Фотография добавляла еще одно пространственное измерение книжному оформлению — документальную оптическую перспективу, глубину фотоизображения. Но при этом конструкция и плоскость печатного листа сохранялись. Фотоизображение было включено в графическую композицию шрифта, стрелок, плашек и акцентов. Графическая геометрическая структура и прямоугольник поля фотоизображения как бы дополняли друг друга на обложках, страницах, разворотах...» [Лаврентьев, 1989, 74—77].

Отметим, что с начала 1930-х гг. в выходных данных свердловских изданий употребляется термин «конструктор книги», подразумевавший художественную организацию и решение книжного блока в целом. Так, например, в очерках В. Виноградовой «Наши университеты» (1932) обозначен конструктор Н. Пельгин (Пель-

тинович) и художник обложки Г. Ляхин. В это время в издательстве работает комсомольская бригада конструкторов книги: Б. Новиков, Ю. Цишевский⁴, В. Щептев. В 1932—1933 гг. ими оформлены сборник Уральского отделения Союза советских писателей «Строим» — типичный образец конструктивистского решения с использованием принципа фотомонтажа и плакатным шрифтом (обложка З. Коркиной и В. Щептева, ил. 9), сборник рассказов С. Балина «Декада» (обложка В. Щептева и Н. Пельтиновича), учебник по русскому языку для 3-го года обучения школ 1 ступени «Юным ударникам Урала» (обложка Ю. Цишевского, иллюстрации Цишевского и Горчакова) и другие издания; литературно-художественный сборник «Горящие дни» оформлен Щептевым и Л. Белоусовым (обложка О. Бернгарда), литературный сборник «Колхозные огни» — В. Щептевым (обложка В. Щептева и З. Коркиной). Таким образом, функции художника (автор обложки и иллюстраций) и конструктора-оформителя разделяются. Но могло быть и так, что художник и оформитель совмещались в одном лице (например, уже упомянутые В. Щептев, Ю. Цишевский).

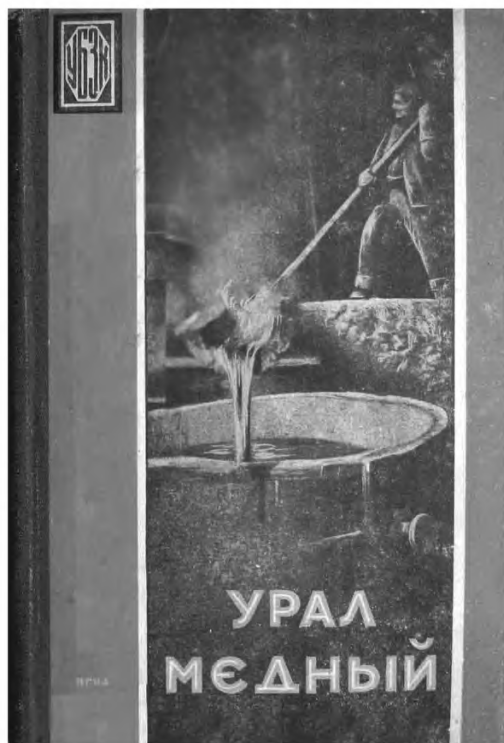
Конструктором книги во многих изданиях УралОГИЗа, а потом и Свердловска обозначен Юрий Александрович Иванов (1908—1970). Им были разработаны обложки к книгам из серии «Уральская библиотека занимательного краеведения» (ил. 10): «Горящий камень» (1936), «Голубые артерии» (1936), «С ружьем и капканом» (1936), «Урал медный» (1936), «Урал железный» (1937), «Народы Северного Урала» (1937) и др. Здесь при сохранении некоторых приемов конструктивизма (фотомонтаж) наблюдается отход от него в сторону, скажем условно, «традиционного» решения композиций обложек и переплетов и внутренней организации книжного блока, в котором конструктивисты, помимо использования фотомонтажных иллюстраций, активно применяли членение страничной плоскости жирными линейками.

Традиционалистская тенденция уже преобладает в оформленной Ивановым серии «Литературное наследство Урала»: избранные произведения И. П. Заякина-Уральского (1935), И. Ф. Колотовкина (1936), А. С. Погорелова (Сигова) (1937, ил. 11) и др. Лаконичность изобразительных средств придает композициям обложек выразительную строгость, соответствующую тематике издания⁵.

В уральской книжной графике проявляется общая тенденция, характерная для советского искусства того времени. Тоталитарное государство все более открыто ориентируется на художественный традиционализм. Известным постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественного искусства»

⁴ Московский график Юрий Александрович Цишевский (1910—1992) после окончания полиграфического института был направлен в Свердловск на работу художественным редактором УралОГИЗа.

⁵ В этой связи можно назвать еще несколько работ Ю. Иванова: обложка к роману А. Авдеенко «Судьба» с тисненым силуэтным изображением путника на темно-коричневом фоне (1936), обложка и конструкция книги «Воронья кобыла» Е. Федорова (1936), обложка к «Северным рассказам» К. Носилова с иллюстрациями А. Борматова (1937).



10

Ю. А. Иванов

Обложка книги «Урал медный»
(сер. «Уральская библиотека
занимательного краеведения»)
1936 г.



11

Ю. А. Иванов

Обложка книги А. С. Погорелова
«Избранные произведения»
(сер. «Литературное наследство Урала»)
1937 г.

ственных организаций» ликвидировались различные художественные объединения и группировки, в их числе и конструктивистские. Искусство, не «понятое» народом, было загнано в русло соцреализма, смелые конструктивистские формы в изобразительном искусстве и архитектуре сменились «понятными» формами сталинской неоклассики. Это наглядно проявилось в архитектуре нашего города, отказавшейся от конструктивизма и включавшей в арсенал своих выразительных средств классические колонны, портики и пилястры. Происходящие стилистические изменения были обусловлены не только политическими решениями, но и внутрихудожественным процессом — усталостью от авангардизма, во многом питавшегося терпящими крах социальными иллюзиями: и у творцов, и у потребителей искусства появилось желание вернуться к его традиционным формам. По словам Э. Д. Кузнецова, «собственные противоречия таились и в конструктивизме книжном — противоречия между желаемым, декларируемым и реальностью... Обращаясь к широкой аудитории, к миллионам читателей, книжный конструктивизм оставался явлением экспериментальным и в самой своей основе, и в своих высших проявлениях... своего рода отвлеченным заданием для постановки блестящего опыта» [Кузнецов, 1990, 10].

В 1930-е гг. наряду с оформительской все более интенсивно развивается иллюстративная графика. «Иллюстрация, полностью отстранившись от задач вещно-декоративных, принявшая форму ряда завершенных в себе изображений, не зависящих от конструкции и композиции книги, осуществляла функцию содержательную — интерпретации текста. Опираясь на сюжет и его реалии, то есть на самый доступный восприятию слой, используя опыт изобразительности, накопленный реалистической живописью XIX века, она... оказалась доступна массовому читательскому сознанию. Декоративно-оформительская графика же осуществляла функцию исключительно вещно-декоративную» [Кузнецов, 1990, 14—15].

Определенная целостность общего оформления и иллюстраций сохраняется в работах челябинской художницы В. Челинцевой, некоторое время сотрудничавшей со свердловским издательством. Среди них обложки и иллюстрации к повести П. Соломеина «В кулацком гнезде» (1933, ил. 12), к книге А. Подсосова «Лагерь на речке Шунге» (1933). Будто случайно разбросанные по страницам, экспрессивные, с элементами примитива рисунки, построенные на сочетании штрихов и заливок, создают динамичное движение, соответствующее идеологической направленности текста.

Ленинградский художник театра, график, книжный иллюстратор Александр Иосифович Константиновский (1906—1958), работавший в свердловских театрах в 1930—1935 гг., создал иллюстрации к произведениям Д. Н. Мамина-Сибиряка «Горное гнездо» (1935), «Бойцы» (1935), Ф. М. Решетникова «Подлиповцы», «Горнорабочие» (1935). Почти эскизные по характеру изображения, обобщенные по трактовке форм, лаконичные по средствам художественной выразительности, работы Константиновского органичны тематике иллюстрируемых произведений, повествующих о суровом, зачастую мрачном быте уральцев (ил. 13).

Получивший во Вхутеине⁶ подготовку живописца-монументалиста Андрей Викторович Кикин (1898—1964), приехав на Урал, начал работать как скульптор. В Свердловске по его проекту был сооружен фонтан на площади перед Дворцом пионеров; в 1936 г. художник участвовал в создании надгробия французскому писателю-революционеру Анри Барбюсу на кладбище Пер-Лашез в Париже [см.: Павловский, 1960, 41].

Талантливо проявил себя Кикин и в книжной графике. В 1934 г. для Гослестехиздата он проиллюстрировал несколько произведений Д. Н. Мамина-Сибиряка: «Бойцы», «Три конца», «Горное гнездо». Все иллюстрации отличаются индивидуальностью авторского почерка. В них явно сказывается присущее монументалисту и скульптору стремление к лаконичности, обобщенности форм. Используя минимум художественных средств, мастер добивается максимальной выразительности. Фигуры персонажей, как правило, занимают все пространство страничной иллюстрации; размещенные в пейзаже или интерьере, они воспринимаются как часть окружающего мира, замкнутого и ограниченного в своей основе. Изображая дикie нравы и обычаи обитателей уральских поселков («Три конца»), художник создает экспрессивные, находящиеся на грани гротеска, пугающие своей первородной силой и грубостью образы героев (ил. 14).

Среди других работ Кикина — иллюстрации к книгам «Рудознатцы» А. Бармина и «Уральские поэмы» В. Каменского (1935), оформление сборника «Дореволюционный фольклор на Урале» (1936). В отличие от тяготеющих к станковизму рисунков к «Рудознатцам», в последних двух книгах изображения характеризуются декоративностью стилистики, большей композиционной связанностью с текстом.

В 1935—1936 гг. Свердловгиз издает избранные сочинения Д. Н. Мамина-Сибиряка (в пяти томах), в иллюстрировании которых приняли участие несколько художников. Каждый том обрамляет разработанная Юрием Ивановым строгая и одновременно отражающая уральскую тематику суперобложка с овальным портретом Мамина-Сибиряка в центре. Переплет и стилизованный под малахит рисунок форзацев создал В. Свистальский.

Один из учеников В. А. Фаворского по Вхутеину, Александр Александрович Жуков (1901—1978), более пятнадцати лет проработавший преподавателем Свердловского училища и воспитавший многих уральских художников, в их числе В. Воловича, проиллюстрировал первый том — роман «Приваловские миллионы» (ил. 15). Выполненные в технике ксилографии работы носят камерный характер. Замкнутость композиционного пространства подчеркивается плоскостной его трактовкой без иллюзорного прорыва в глубину и рельефным способ решения фигур и предметов: принцип «стены» по Фаворскому [см.: Фаворский, 1988, 309—313].

⁶ Вхутеин — Высший художественно-технический институт (с 1927); преобразован из Вхутемаса (Высшие художественно-технические мастерские, 1920—1926) [см.: Хан-Магомедов, 1996, 139—154].

12



В. Н. Челинцева
Иллюстрация к книге П. Соломеина
«В кулацком гнезде». 1933 г.

13



В. Н. Челинцева
Иллюстрация к книге П. Соломеина
«В кулацком гнезде». 1933 г.

14



А. В. Кикин
Иллюстрация к роману
Д. Н. Мамина-Сибиряка
«Три конца». 1934 г.

Следуя методике Фаворского, техническому мастерству гравюр которого соответствует глубокое философское содержание, Жуков при обобщенности трактовки и условности художественного языка в отличие от учителя не выходит за рамки бытовой конкретности. Однако его иллюстрации отнюдь не безынтересны. Изображая ключевые моменты повествования, Жуков сумел передать не только сюжетную линию романа, но и показать характеры героев, их взаимоотношения. В пейзажные сцены введены легкоузнаваемые архитектурные памятники Екатеринбургa, в частности усадьба Харитоновых-Расторгуевых, послужившая Мамину-Сибиряку прообразом дома Привалова. Непосредственно связанные с техникой ксилографии нарочитая огрубленность и угловатость манеры изображения соответствуют представлениям о суровом крае и его обитателях, сдержанной красоте уральской природы.

Заставки ко второму тому («Горное гнездо», «Бойцы») и иллюстрации к третьему («Три конца») выполнил Андрей Кикин. Сохраняя композиционные схемы предшествующих работ, новые иллюстрации к «Трем концам» отличаются большей разработанностью пространства, детализацией форм, что придает им некоторую натуралистичность. Экспрессивность же и острый драматизм при этом утрачиваются (ил. 16).

Четвертый том (роман «Хлеб») проиллюстрировал еще один ученик Фаворского по Вхутеину — Николай Порфирьевич Голубчиков (1899—1958). От весомых и материальных работ Жукова его графика отличается большей «живописностью» и легкостью технического исполнения. В ней частично намечается глубина пространства и объемность фигур (ил. 17). Для полноты представления о художнике назовем еще несколько его работ: рисунок переплета к сборнику стихов Н. Куштума «Бой» (1933), обложки к произведениям Г. Виноградова «Восстание на пароходе «Иртыш» (1932) и А. Бондина «Уходящее» (1935).

К составившим пятый том избранным рассказам Мамина-Сибиряка сделала иллюстрации в то время начинающий график Екатерина Владимировна Гилева (1907—2000), чья дальнейшая творческая биография тесным образом связана с искусством книги. Уже здесь, в одной из первых своих серьезных работ, художница проявляет чуткость в трактовке литературного произведения. Ее иллюстрации, детализированные и повествовательные, не навязывают читателю «авторское» видение. Деликатно следуя тексту, они органично существуют в пространстве книжного блока, создавая образы, созвучные литературным (ил. 18).

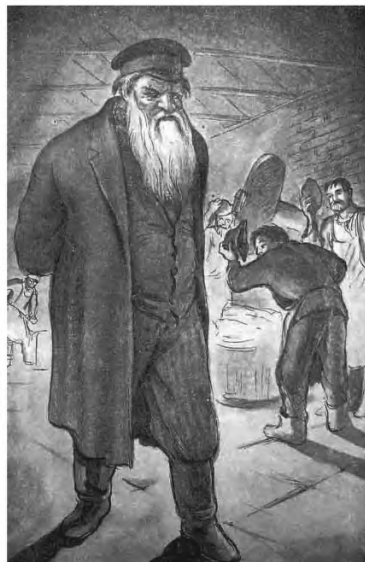
Хотя иллюстрации к пятитомнику выполнены несколькими художниками, чьи работы различны по стилистике и изобразительным средствам, можно говорить об единстве оформления избранных сочинений Мамина-Сибиряка в целом, что связано с общей для всех томов организацией внутреннего пространства в книжном блоке и сходством технического исполнения самих иллюстраций. В продолжение разговора об иллюстрациях к произведениям Мамина-Сибиряка назовем изданные в 1933 г. «Избранные рассказы» с обложкой уже известной нам В. Челинцевой и выполненными в традиционно-реалистической манере рисунками А. Давыдова, И. Евсина и А. Узких.

15



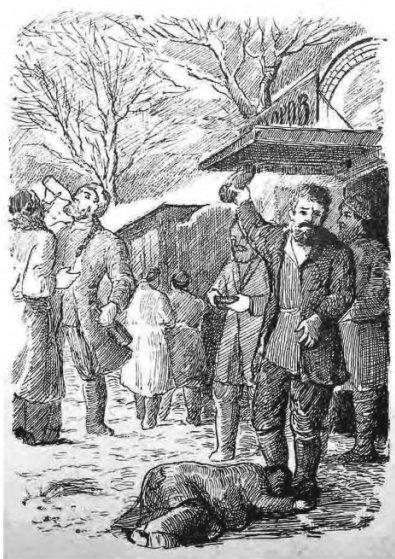
А. А. Жуков. Иллюстрация к роману
«Приваловские миллионы»
Д. Н. Мамина-Сибиряка
(Избр. соч., в 5 т., т. 1). 1935 г.

16



А. В. Кикин. Иллюстрация к роману
«Три конца» Д. Н. Мамина-Сибиряка
(Избр. соч., в 5 т., т. 3). 1936 г.

17



Н. П. Голубчиков
Иллюстрация к роману «Хлеб»
Д. Н. Мамина-Сибиряка
(Избр. соч. в 5 т., т. 4). 1936 г.

18



Е. В. Гилева
Иллюстрация к «Избранным
рассказам» Д. Н. Мамина-Сибиряка
(Избр. соч. в 5 т., т. 5). 1936 г.

Обращение к Мамину-Сибиряку имело для уральских художников исключительное значение. Оно помогало проникнуть в историю родного края, постичь его особенности, его менталитет и одновременно давало первый опыт работы с русской литературной классикой. Конечно, идеологические установки 1920—1930-х гг. ограничивали понимание выдающегося писателя: иллюстраторы акцентировали внимание на социальных противоречиях Каменного пояса, обычно проходя мимо поэтических сторон горно-заводского быта, красот уральской природы, близости к ней любимых Маминым-Сибиряком героев.

В этом плане от рассмотренных выше иллюстраций отличаются рисунки Кудрина к «Рассказам для детей» (1938). И адресат книги, и особая задушевность обращения Мамина-Сибиряка к ребенку пробудили в художнике лирические интонации. Названное издание говорит и о возросшей книжной культуре самого Кудрина. На красно-кирпичном фоне переплета под тисненой бронзовой краской фамилией автора и названием книги в овальном медальоне — рельефное профильное изображение шагающего с киркой и лопатой на плече старателя. Этот неустанно скитающийся от прииска к прииску в поисках счастья путник не конкретный герой какого-то рассказа, а обобщенный образ, вобравший в себя почти легендарное представление об уральских рудознатцах. Он словно предвещает и намечает тематику рассказов. В страничных иллюстрациях и заставках подробно разработанная предметная среда не нарушает плоскостной трактовки пространства, которое не развивается в глубину. Детализация форм умело сочетается с их стилизацией, что говорит о понимании специфики иллюстрации. Каждый рисунок, будучи целостным и завершенным, носит подчеркнуто книжный характер (ил. 19).

Своего рода итогом развития свердловской книжной графики 1920—1930-х гг. стало оформленное Кудриным первое издание «Малахитовой шкатулки» П. П. Бажова (Свердлгиз, 1939). Начавшееся со времен «Товарища Терентия» сотрудничество художника и писателя претворилось в этом произведении в незаурядный образец книжного искусства.

Переплет к «Малахитовой шкатулке» напоминает переплет «Рассказов для детей» Мамина-Сибиряка. Та же тисненая, но уже черной краской на желтом фоне надпись названия по центру, а под ней — рельефное изображение хранителя и рассказчика уральского рабочего фольклора дедушки Слышко и заводских ребятишек, заключенное в восьмигранный медальон. Рисунок форзацев представляет собой стилизованное изображение переплетенных ящеров синего, желтого и зеленого цветов на черном фоне; в центре левой стороны разворота форзацев в радиально расходящихся лучах белого цвета — условно-символическое изображение малахитовой шкатулки, на правой стороне в таком же обрамлении из белых лучей — каменного цветка. На фронтиспise — вновь дед Слышко с ребятишками на фоне условно трактованного ночного уральского пейзажа. Композиция, играющая роль «присказки», настраивает читателя на восприятие своеобразного строя бажовских сказов, в которых реальное тесно переплетается с фантастическим, земное — с возвышенным.

Каждый из вошедших в книгу четырнадцати сказов предвещает силуэтная заставка и завершает концовка, ассоциативно отражающие основное содержание сказа,

19



В полынье плавала одна Серая Шейка

А. А. Кудрин

Иллюстрация к «Рассказам для детей» Д. Н. Мамина-Сибиряка. 1938 г.

а его главное событие запечатлено в сюжетной иллюстрации (ил. 20). Построенные на декоративном сочетании желтого, зеленого, синего и черного цветов, эти иллюстрации развивают характерную для Кудрина лубочно-плакатную стилистику. При всей бытовой приземленности многих персонажей и деталей в композициях Кудрина есть тот волшебный, фантастический аспект, которым завораживают сказы Бажова и отсутствие которого в работах многих последующих иллюстраторов так раздражало самого писателя [см.: Бажов, 1964, 331—332]. Пройдут десятилетия, и в сказах Бажова откроется философская глубина. Литературоведы сопоставят их с произведениями отечественной и мировой классики, новую содержательную трактовку дадут художники В. Волович, Г. Мосин, Г. Райшев. Однако иллюстрации Кудрина интересны и сегодня как одна из первых попыток проникновения в специфическую образность уральского фольклора.

Подводя итоги, можно смело утверждать, что в 1920—1930-е гг. в Свердловске сформировалось искусство книжной графики. Опираясь на традиции уральской художественной культуры, оно, несомненно, испытало влияние московской и ленинградской школ. Проходя те же этапы стилистического развития

(в частности, отмеченный переход от конструктивизма к более традиционным решениям), что и столичное искусство книги, уральская графика тех десятилетий, разумеется, отставала от него стадийно и носила определенный отпечаток провинциальности. Подчиненные заказам практически одного предельно идеологизированного издательства, уральские художники были лишены возможности обращаться к мировой и русской литературной классике (исключение составили уже упомянутые произведения Д. Н. Мамина-Сибиряка и выпущенный в связи со столетием смерти А. С. Пушкина «Евгений Онегин» в оформлении Ю. Иванова), которая позволила их столичным коллегам подняться до общечеловеческих проблем и найти своеобразную «экологическую нишу», защищающую от доктрин социалистического реализма. В этом плане местная книжная графика находилась в худшем положении, нежели театральное искусство, переживавшее в Свердловске в 1920-е и особенно в 1930-е гг. подлинный бум, или же музыка, исполнительские формы которой защищали от идеологического пресса [см.: Голынец, Закс, 2000, 9—10]. Для мастеров изобразительного искусства такой защитой оказывались камерные лирические формы, прежде всего пейзаж (Л. Туржанский, С. Михайлов). Однако творчество свердловских графиков 1920 — 1930-х гг. вместе с произведениями, созданными в период Великой Отечественной войны местными и эвакуированными на Урал мастерами, подготовили будущие успехи книжного искусства нашего города, получившего, как уже говорилось, широкое общественное признание.

Анфиногенов А., Рождественская К. Местная печать // Свердловск / Под. ред. А. Панфилова, К. Рождественской. Свердловск, 1946.

Бажов П. П. Избр. произв.: В 2 т. Т. 2. Очерки, повести, публицистика, письма, дневники. М., 1964.

Голынец С. В., Закс Л. А. Искусство Урала в социокультурном контексте XX века // Урал на пороге третьего тысячелетия: Материалы всерос. науч. конф., Екатеринбург, 2000. С. 6—12.

Екатеринбург: Энциклопедия. Екатеринбург, 2002.

Искусство, рожденное революцией: Темат. каталог произв.: Живопись, графика, скульптура, плакат. Свердловск, 1989.

Коровин А. Ф. История «Уралкниги». Заречный, 1998.

Кузнецов Э. Д. Советское искусство книги // Книжное искусство СССР. Том второй. Оформление, конструирование, шрифт. М., 1990. С. 7—21.

Лаврентьев А. Н. А. М. Родченко, В. Ф. Степанова. М., 1989.

Молок Ю. Начала московской книги, 20-е годы // Искусство книги. Вып. 2. М., 1971.

Павловский Б. В. Художники Свердловска. Л., 1960.

Сазонов Н. Записки уральского художника. Л., 1966.

Фаворский В. А. О графике как об основе книжного искусства // Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие. М., 1988. С. 309—333.

Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда: В 2 кн. Кн. 1. Проблемы формообразования. Мастера и течения. М., 1996.

Хан-Магомедов С. О. Дизайн, архитектура, агитационное и полиграфическое искусство в творчестве художника Александра Родченко // А. М. Родченко: Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. М., 1982.

Юрий Цишевский. Рисунок, акварель: Каталог выставки. М., 1989.

Ярков С. П. Художественная школа Урала. Екатеринбург, 2002.